# MUZYKA KOŚCIELNA



CZWARTY POLSKI KONGRES
MUZYCZNO-LITURGICZNY
W POZNANIU

W DNIACH 20—21 WRZEŚNIA 1936 R.

POD PROTEKTORATEM

J. EM. KS. KARDYNAŁA PRYMASA POLSKI

DR AUGUSTA HLONDA

19 POZNAŃ 36

ROK XI. WRZESIEŃ-PAŹDZ. NR 9/10

TREŚĆ NUMERU 9/10



J. EM. KS. KARDYNAŁ DR. AUGUST HLOND, PRYMAS POLSKI
PROTEKTOR KONGRESU

ROK XI WRZESIEŃ-PAŹDZIERNIK NR. 9/10

# MUZYKA KOŚCIELNA

PISMO POŚWIĘCONE MUZYCE KOŚCIELNEJ i LITURGJI

REDAKTOR: X WACŁAW FAUSTMAN

X. Faustman.

## W BLASKACH CHORAŁU

Z niemałym podziwem śledzimy ożywienie, jakie w dziedzinie muzyki kośc. wywołały w społeczeństwach katolickich „Motu Proprio“ Piusa X z r. 1903 i encyklika obecnego papieża Piusa XI, ogłoszona w r. 1928, w 25-lecie tamtego, z widocznym celem i chęcią uczczenia tego dla liturgji i muzyki kościelnej ważnego dokumentu. Powstaje ruch liturgiczny, który ogarnia już nietylko kler i seminarja duchowne, ale wciąga w orbitę akcji swojej szerokie koła ludzi świeckich, w myśl zresztą wskazań papieskich. Rzecz prosta, ożywienie to ogarnęło również chóry kościelne i ich Związki, tem więcej, że niema działu muzyki kościelnej — czy to sam śpiew, czy gra organowa, czy nawet twórczość muzyczna — któryby nie był objęty przepisami tych rozporządzeń. Na ich podstawie rozpoczął się w chórach kościelnych — mówimy jeszcze o społeczeństwach katolickich Zachodu — kult dla chorału gregorjańskiego, który Stolica Apostolska uznaje jako urzędowy śpiew Kościoła rzymskiego, zalecając w dalszych artykułach również polifonję, zwłaszcza kierunku palestrinowskiego, i dopuszczając w pewnych warunkach również pieśń ludową. W ten sposób chorał doznał nietylko należnego uwzględnienia, ale stał się regulatorem całego życia muzycznego; muzyka kościelna spoważniała, stała się świętą, ponadosobową i ponadmiejscową czyli powszechną, a stawiając poważne wymogi tak twórcom jak wykonawcom, w wysokim stopniu artystyczną. Do tego napięcia dostraja się wychowanie kleru; dostrajają się szkoły muzyczne, kształcące organistów. Jego ożywczym duchem przejmują się śpiewacy, członkowie chórów kościelnych, kąpiąc wpierw własne dusze

w zdrojach łask Bożych, złożonych w Sakramentach św., w wspólnych Komuniach i rekolekcjach, ażeby potem w nastroju świętym, w bezpośrednim kontakcie z Chrystusem eucharystycznym brać czynny udział w najświętszej Liturgji, we mszy św.

Tak wyglądało na Zachodzie, kiedy w r. 1926, w 23 lata po ogłoszeniu „Motu Proprio", a dwa lata przed „Divini Cultus", w roku objęcia stolicy prymasowskiej przez J. E. Ks. Kardynała Hlonda, rozpoczęła się w Polsce, ściślej mówiąc w Poznaniu, zorganizowana praca chórów kościelnych i ich organu „Muzyki Kościelnej".

Pracy swojej nie rozpoczęliśmy od chorału, to śpiew zbyt dostojny i poważny, przytem niełatwy, ażeby poprawnie mógł go wykonywać chór początkujący;wzorowe jego wykonanie pozostawiliśmy chórom katedralnym i zakonnym, dopiero dzisiaj, po 10 latach wytrwałej i systematycznej pracy, przedstawiamy swemu Arcypasterzowi i społeczeństwu wszystkie formy kościelno-muzyczne, od chorału poprzez polifonję — aż do polskiej pieśni kościelnej.

Obchodząc swoje 10-lecie tak uroczystą formą jak Kongres, mamy na celu 1) skrzepnięcie naszej organizacji i pogłębienie naszej pracy i 2) rozniesienie idei naszej po całej Polsce, po wszystkich diecezjach. Nie spełnimy bowiem całokształtu zadań swoich, do których poza znanemi doliczyć należy takie sprawy jak szkoły organistowskie, opieka nad organami, ich budowa i rozmaite kierunki budownictwa, ludwisarstwo — sprawy, o których „Muzyka Kościelna" stale pisze — jeżeli nie będzie można oprzeć się o organizację obejmującą cały kraj. Sprawa ta nie tak trudna do przeprowadzenia, o ile w tym kierunku zespolą swoje wysiłki: duchowieństwo i organiści, Władza Duchowna i Rząd, społeczeństwo i prasa; a wysiłku tego domaga się dobro Kościoła i narodowej kultury.

Prof. Uniw. Dr. ADOLF CHYBIŃSKI (Lwów).

# W SPRAWIE ORGANIZACJI PRACY NAD HISTORJĄ CHORAŁU W POLSCE

Zapewne wszyscy się zgodzimy z poglądem, że badania nad historją chorału w Polsce nie rozwijają się w takim tempie i w takich rozmiarach, jakby tego wymagał sam przedmiot i jego znaczenie dla dziejów naszej kultury, przedewszystkiem kultury średniowiecznej. Zapanowała bezwzględna cisza. W postępie badań nad rozwojem chorału w poszczególnych krajach wyprzedziły nas już nawet te narody, w których religja rzymsko-katolicka oddawna nie jest panującą. Wystarczy wskazać na nowsze badania choralistyczne w Szwecji lub Finlandji, które wyprzedziły nas bardzo znacznie, a co najciekawsze, badania te wskazały na pewne związki z chorałową praktyką (średniowieczną) w Polsce. Powstały pewne problematy, na które nie moglibyśmy dać odpowiedzi ze stanowiska źródeł średniowiecznych polskich. Podziwu i naśladowania godnym jest pietyzm i drobiazgowa nawet staranność, z jaką uczeni skandynawscy gromadzą nawet najmniejsze okruchy średniowiecznych rękopisów chorałowych, aby je systematycznie opracować dla uzyskania obrazu rozwoju chorału w tych krajach. Wystarczy wskazać na fakt, że ukazują się tam prace bibljograficzne, poświęcone wyłącznie rejestracji... fragmentów rękopiśmiennych średniowiecznych, zawierających chorał. Jest to jedyna droga do systematycznej pracy, która miałaby dać realne wyniki. Należy bowiem naprzód wiedzieć, czem można dysponować, jaki materjał stanowić może podstawę pracy. Nie tylko całości, ale i fragmenty posiadają niekiedy pierwszorzędne znaczenie.

Uzasadniać konieczność szybkiego, ponownego podjęcia pracy badawczej nad chorałem w Polsce byłoby chyba rzeczą zbyteczną. Usprawiedliwić brak intensywnych badań nad chorałem w Polsce nie mamy możności. Jeżeli w krajach — podkreślam raz jeszcze — w których religja rzymsko-katolicka od XVI wieku nie jest panująca, badania nad chorałem rzymskim (średniowiecznym) dały wyniki doskonałe, to mielibyśmy zapewne słuszne prawa żądać, aby nauka o chorale nie leżała odłogiem, lecz doprowadziła w bliższej lub dalszej przyszłości do obrazu rozwoju chorału w naszym kraju, aby rozpoczęte przed 20 latami wartościowe badania i prace X. Dyr. Dra Wacława Gieburowskiego mogły być prowadzone w dalszym ciągu. Wszak badania i prace tego rodzaju są potrzebne nietylko dla samej choralistyki, ale i historji i etnografji muzyki polskiej. Bez nich trudno byłoby zdać sobie sprawę z całokształtu muzycznej kul-

tury polskiej średniowiecza i jej związków z różnemi centrami ówczesnemi chorałowej praktyki i teorji. Te zaś problematy do dzisiejszego dnia pozostały nienapoczęte. Główne bowiem badania historyków muzyki polskiej obracają się w sferze wielogłosowej muzyki polskiej od względnie najdawniejszych czasów. Nauka zaś o chorale jest zbyt obszerną i specjalną w znacznej mierze dziedziną, aby mogła odbywać się na marginesie naukowej pracy muzykologa, zajmującego się np. historją muzyki wielogłosowej. Tu potrzebni są specjaliści, którzy badania nad chorałem polskim traktować będą jako ośrodek swej naukowej pracy, tak jak to widzimy w nauce zagranicznej.

Praca nad chorałem polskim winna objąć całą Polskę, a nie tylko jej pewne środowiska. Winna być zorganizowaną. Wszak zabytki chorału są w Polsce (podobnie jak i w innych krajach) porozrzucane po całem państwie w przeciwieństwie do innych zabytków muzycznych. Dopiero dzięki takiej organizacji będzie można nareszcie dowiedzieć się. co posiadamy i ile posiadamy, z jakich czasów pochodzą najstarsze rękopisy zawierające chorał. Rzecz jasna, że zaczęcie tej pracy od środowisk kulturalnych będzie objawem naturalnym ze względu na dostępność bibljotek.

Nie od badań, lecz od poszukiwań musi rozpocząć się praca nad chorałem. Będzie to wstępny etap tej pracy, etap, którego celem musi być rejestracja conajmniej średniowiecznych rękopisów chorałowych. Powtarzam: musimy naprzód wiedzieć co mamy i ile mamy, a dopiero potem będzie można pomyśleć o następnych etapach, o badaniach. Systematyczność pracy tego rodzaju jest warunkiem pozytywnych w przyszłości wyników.

Nie idę nawet tak daleko, aby domagać się powstania jakiegoś osobnego Towarzystwa naukowego (ze statutem i regulaminem), któreby miało jedynie cel badań chorału i jego historji w Polsce. Chodzi mi raczej o to, aby grono muzykologów, którym sprawa chorału w Polsce nie jest obojętna, poprostu poświęciło cząstkę swego czasu na sporządzenie dla celów wydawniczych katalogu średniowiecznych rękopisów chorałowych narazie w bibljotekach tych środowisk, z któremi są związani przez swą działalność. Dotyczyłoby to — rzecz jasna — tych muzykologów, którzy są obyci z rękopisami średniowiecznemi i paleografją. Dość wskazać na X. Dra W. Gieburowskiego w Poznnaiu, X. Dra H. Feichta w Krakowie, Dra J. Pulikowskiego w Warszawie.

Trudno przewidzieć jak długo trwałyby prace rejestracyjne. Nie wszystkie miasta polskie obfitują w jednakowo wielką ilość średniowiecznych rękopisów. Jedno tylko jest pewne:

praca ta winna być rozpoczęta jak najszybciej, ponieważ od jej ukończenia zależy dalszy etap, wkraczający już w dziedzinę badań szczegółowych, monograficznych i edycyjnych. Praca ta mogłaby odbywać się bez wzajemnej zależności, a tylko dla dobra sprawy należałoby porozumieć się co do jednolitości rejestrowania według wspólnego wzoru. Katalog rękopisów chorałowych musiałby przedstawić się jako wynik pracy znormalizowanej. Nie wymagałoby to oczywiście konieczności wydania generalnego katalogu. Każde środowisko mogłoby wydać własny katalog, w którym obok szczegółowego ze stanowiska choralistyki opisu rękopisów mogłyby znaleźć się podobizny szczególnie ważnych zabytków.

Zbyteczne byłoby dodawać, że dokonanie pracy rejestracyjnej musiałoby wpłynąć produktywnie na tempo badań nad polskim chorałem. Wszak już jesteśmy spóźnieni wobec tych nawet krajów, które chorał gregorjański muszą w swem życiu kulturalnem (nie tylko kościelnem) traktować poniekąd za wyłącznie historyczne zjawisko, za odosobniony zabytek przeszłości.

Podając niniejszy mój projekt pod rozwagę kół, które w szczególnie wielkim stopniu są zainteresowane muzyką kościelną a zwłaszcza chorałem, proszę o wypowiedzenie się na łamach „Muzyki Kościelnej". Nie chcę przypuścić, by sprawa przezemnie poruszona a tak — mojem skromnem zdaniem — ważna, spotkała się z niewytłumaczoną obojętnością.

Od jesieni b. roku rozpocznie się na terenie Lwowa praca rejestracyjna średniowiecznych rękopisów chorałowych, znajdujących się w bibljotekach lwowskich. Praca ta skoncentrowana będzie w Zakładzie Muzykologicznym Uniwersytetu Jana Kazimierza (ul. Mickiewicza l. 5).

Prof. Dr. Józef Reiss (Kraków).

# O KULT NASZYCH DAWNYCH MISTRZÓW MUZYKI KOŚCIELNEJ.

Do niedawna jeszcze rozbrzmiewały na naszych chórach kościelnych kompozycje ‚Regensburczyków". Repertuar naszych chórów obejmował niemal wyłącznie msze i motety Molitora, Witta, Hallera, Bauerlego, Englera, Kornmüllera, Etta i wielu innych, których masowa produkcja wywierała dzięki znanemu wydawnictwu Fr. Pusteta w Regensburgu decydujący wpływ na styl muzyki kościelnej przy końcu ubiegłego wieku.

Najfatalniej odbił się ten wpływ na naszej muzyce. Po pierwsze dlatego, że wobec zalewu tej literatury niemieckiej, za-

nikła niemal zupełnie nasza twórczość, a przynajmniej liczba naszych wielogłosowych kompozycyj kościelnych spadła do minimum; powtóre: owe regensburskie msze i motety, niejednokrotnie o bardzo wątpliwej wartości, przyczyniały się do wytworzenia zupełnie błędnych pojęć o czystości stylu kościelnego. Możliwe, że te kompozycje odpowiadały estetycznym wymaganiom Niemców, ale dla nas były one obce i niezgodne z duchem naszej muzyki; były to rzeczy wprawdzie „solidnie zrobione", ale pozbawione polotu i natchnienia. Mimoto jednak styl regensburski panował u nas wszechwładnie. Muzyka polska poniosła niepowetowane straty. Jest to tem boleśniejsze, że mieliśmy wspaniałe wzory, na których mógł się rozwijać narodowy styl muzyki kościelnej: były to arcydzieła naszych mistrzów Złotego wieku i ich następców w XVII wieku. A jednak nasi kompozytorzy nie nawiązali do stylu tych mistrzów, lecz naśladowali Niemców, a nasze chóry kościelne zamiast sięgnąć do skarbów dawnej muzyki kościelnej wolały rzeczy obce, łatwiejsze pod względem wykonawczym, ale pozbawione twórczej inwencji, utrzymane w stylu osławionej „Liedertafel".

Do wskrzeszenia dawnych arcydzieł muzyki kościelnej nawoływano u nas niejednokrotnie. Uczynił to już przed stu laty Józef Cichocki w Warszawie i wydał w r. 1838 wspólnie z J. Zandmanem i Józ. Krogulskim „Śpiewy kościelne" w dwóch zeszytach, obejmujących dziesięć psalmów Mikołaja Gomółki i dwie msze Grzeg. Gerw. Gorczyckiego. Na piękno naszej dawnej muzyki kościelnej wskazywali często pisarze, nie mający bezpośredniego związku z muzyką, rozmiłowani w świetnej przeszłości historycznej. Tak czynił arcybiskup Jan Paweł Woronicz już w r. 1805, tak samo w sześćdziesiąt lat później poeta Wincenty Pol w prelekcjach o muzyce kościelnej, wygłoszonych we Lwowie w r. 1864. Rozpisywano się szeroko o naszej wspaniałej muzyce dawnych wieków, ale w rzeczywistości nie znano jej i nie wykonywano, gdyż brakło wydawnictw, któreby umożliwiły rozpowszechnienie tych arcydzieł stylu kościelnego. Był to więc świat zamarły. Nie przypuszczano, że kryły się tam dzieła, zdolne do nowego życia. Wskrzeszenia ich podjął się przed pięćdziesięciu laty Ks. Dr. Józef Surzyński; w redagowanej przez siebie „Muzyce Kościelnej" ogłaszał pieśni Wacława z Szamotuł, Franciszka Siliusa, Diomedesa Catona, G. G. Gorczyckiego i kilka psalmów M. Gomółki, aż nakoniec przystąpił do systematycznego wydawnictwa pomników naszej muzyki kościelnej p. t. Momenta musices sacrae in Polonia w r. 1885. W ciągu dziesięciu lat zdołał Ks. Surzyński wydać tylko cztery zeszyty, gdyż zainteresowanie sfer

muzycznych było słabe: wydawnictwo upadło wskutek obojętności ogółu.

Jakie skarby mieściły się w „Monumentach“ Ks. Surzyńskiego! Dość przytoczyć nazwiska kompozytorów i tytuły ich arcydzieł, by się przekonać, że dla chórów naszych odsłaniał się tu świat nieznanej dotąd piękności. W pierwszym zeszycie znalazła się Msza Tomasza Szadka z r. 1580 i motet „Adoramus te Christe“ mistrza gnieźnieńskiego Mikołaja Zieleńskiego z r. 1611. Trzy inne motety Zieleńskiego wydał Ks. Surzyński w następnym zeszycie obok dzieł G. G. Gorczyckiego, Sebastjana z Felsztyna i dostojnego mistrza XVI wieku Wacława z Szamotuł. Zeszyt trzeci zawierał pięciogłosową Mszę wielkanocną Marcina Leopolity, a po kilkoletniej przerwie wydany został zeszyt czwarty i ostatni z Mszą Bartłomieja Pękiela.

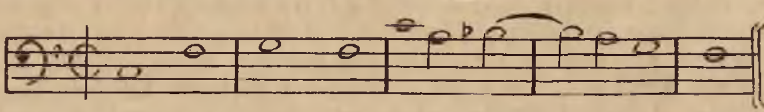
Hasło, rzucone przez Ks. Surzyńskiego, nie przeszło bez echa. Zwłaszcza Wielkopolska, gdzie kultura śpiewu chóralnego była wysoko rozwinięta, miała wszelkie warunki, by to hasło zrealizować. Istotnie coraz częściej wykonywano tu arcydzieła naszych dawnych mistrzów i dawniejszy repertuar pieśni, złożony z szablonowej tandety regensburskiej wzbogacano dziełami szczerego natchnienia. Po Ks. Surzyńskim pracę nad kultem naszej dawnej muzyki kościelnej rozwinął Ks. Dr. Wacław Gieburowski i jako dyrygent i jako wydawca. Jego zbiór, zatytułowany „Cantica selecta Musices Sacrae in Polonia saeculi XVI et XVII hodiernis choris accommodata“ zawiera dziesięć wspaniałych chórów Szamotulczyka, Gomółki, Zieleńskiego i Gorczyckiego.

W duchu reformy, podjętej przez Ks. Surzyńskiego, pracuje dzisiaj „Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej“ w Warszawie pod redakcją prof. dra. Adolfa Chybińskiego i ogłasza najcenniejsze kompozycje kościelne złotego wieku i czasów późniejszych. Dotąd ukazały się następujące dzieła: Motet Wacława z Szamotuł „In te Domine speravi“ kantate Bartł. Pękiela „Audite mortales“, koncerty kościelne Marcina Mielczewskiego. S. S. Szarzyńskiego i P. S. Damiana, hymny czterogłosowe Jacka Różyckiego, msza i koncert G. G. Gorczyckiego i „Communio“ Mikołaja Zieleńskiego. Część pierwszą Motetu psalmu Wacława z Szamotuł umieścił również prof. dr. Zdzisław Jachimecki w swej pracy „Muzyka polska“, wyd. Trzaska-Ewert-Michalski w Warszawie. Twórczość Szamotulczyka powinna przedewszystkiem Wielkopolska otoczyć szczególnym kultem: przecież to syn jej ziemi, a zarazem jedna z najwspanialszych postaci w naszej muzyce.

Niedawno wydana monografja, którą poświęcił p. Henryk Przybylski Wacławowi z Szamotuł, udostępnia najszerszemu ogółowi dokładne zapoznanie się z życiem i twórczością tego koryfeusza muzyki polskiej w XVI wieku.

Chóry nasze nie mogą narzekać na brak wydawnictw naszej dawnej muzyki kościelnej. Jest z czego czerpać pełną dłonią. Ambicją każdego chóru powinno być włączenie do swego repertuaru kilku kompozycyj naszych wielkich mistrzów. Ile tam piękna dostojnego! Jaka głębia natchnienia, jaki wyraz mistyczny! Tymczasem chóry nasze niezbyt chętnie wykonują te dzieła. Niejednokrotnie tłumaczą się chórzyści, lub raczej dyrygenci, że kompozycje te są obce dla naszego odczucia muzycznego, że ich archaizm nie może znaleźć należytego oddźwięku u nas. To jest najzupełniej mylne i nieuzasadnione. Te dawne arcydzieła nie straciły nic ze swej świeżości. Naturalnie, że nie przemówią one odrazu. Trzeba się wżyć w ich świat nastrojowy, w ich technikę. Gdy się przełamie pierwsze trudności, a nawet pewną niechęć czy uprzedzenie, wtedy odsłoni się nieprzeczuwane dotąd piękno. Chór zakosztowawszy raz w dziełach naszych dawnych mistrzów, odwróci się od tej całej literatury pseudo-kościelnej, którą karmili nas Niemcy, zasypując rynek wydawniczy swemi fabrykatami. I nagle staną się arcydzieła naszej muzyki kościelnej czemś bliskiem: Jest w nich bowiem ten sam *ton narodowy*, jak w muzyce nam współczesnej. Jest to *nuta polska*, niejednokrotnie nawet potrącająca o ton naszej *pieśni ludowej*!

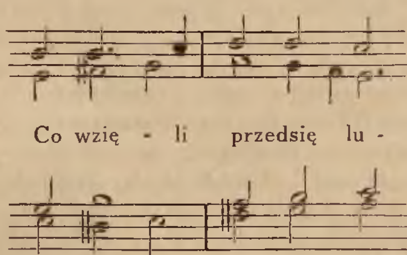
Jako charakterystyczny przykład można przytoczyć tu jedną z najstarszych pieśni polskich z XV wieku t. j. trzygłosowy *hymn na cześć św. Stanisława*, zaczynający się od słów „Chwała Tobie gospodzinie“. Oto melodja tenoru jako głosu, prowadzącego główny temat pieśni:



Czy to nie jest typowa nasza pieśń polska, wyśpiewana przez lud? Opracowanie całości jest pełne prostoty, przejrzyste, bez wszelkich komplikacyj kontrapunktycznych. Nie wiemy niestety, kto jest kompozytorem tej cennej pieśni; jej anonimowość podkreśla jeszcze jej charakter ludowy. Hymn ten jest łatwo dostępny; wydała go Akademja Umiejętności w Krakowie w pracy „Przyczynki do dziejów muzyki w Polsce“ 1923.

Jeśli idzie o nutę narodową w naszej dawnej muzyce, to niewyczerpanem źródłem i skarbem dla każdego chóru jest

„Psałterz“ Mikołaja Gomółki z r. 1580. Niema w naszej muzyce XVI wieku drugiego takiego dzieła, któreby zamykało w sobie równie bogatą skalę pomysłów melodyjnych i uczuciowego nastroju. Niektóre psalmy mają prostotę i śpiewność tanecznych pieśni ludowych i charakterem swym zbliżają się do naszych kolend; dość przytoczyć tu psalm 29. „Nieście chwałę mocarze“ lub psalm 47. „Klaszczmy rękoma wszyscy zgodliwie“ lub nakoniec psalm 97. „Pan nasz, Bóg nasz panuje“, by się przekonać, jaka bezpośredniość, jaki temperament bije z tej muzyki. A obok tego ile dostojeństwa i głębi lirycznego wyrazu występuje w innych psalmach. Śmiałe prowadzenie głosów, wielka rutyna techniczna stawiają Mikołaja Gomółkę w rzędzie pierwszorzędnych polifonistów. Miejsce takie, jak ten fragment z psalmu 2. „Co za przyczyna tego zamieszania“: jest chyba unikatem w muzyce kośc. XVI w. Tę natchnioną fra-




zę wyśpiewać mógł tylko muzyk o niezrównanej inwencji melodyjnej. „Psałterz“ M. Gomółki jest dzisiaj dostępny dla każdego chóru. Kompletne wydanie 150 psalmów wyszło w Krakowie staraniem i nakładem znanego organisty i drukarza Romana Ferka, który wraz z córką swoją p. Stanisławą Ferkówną nuty bezinteresownie złożył i z obywatelską hojnością pracę swoją ofiarował, aby dzieło naszego psalmisty mogło przeniknąć do wszystkich chórów kościelnych.

Ks. dr. W. Gieburowski

## PROBLEM NOWOCZESNEJ TWÓRCZOŚCI KOŚCIELNO-MUZYCZNEJ

Z problemem tym łączy się odpowiedź na pytanie, czy utwór kościelno-muzyczny, pisany w stylu nowoczesnym, jest z ducha religijno-kościelnego.

Kompozytor kościelny realizuje w twórczości swojej dwa momenty: 1) moment czysto muzyczny,

2) moment psychiczny, nastawienie się wewnętrzne do twórczego aktu muzycznego. Już w twórczości muzycznej jako takiej są to momenty rozstrzygające, temwięcej w twórczości muzyczno-kościelnej.

Co do momentu drugiego, to mam na myśli dyspozycję psychiczną o podłożu chrześcijańsko-kościelnym, i to w kierunku dwojakim:

1) nadprzyrodzonym, czyli szczerego przejęcia się prawdami ogólno-religijnemi i prawdami ewangelicznemi,

2) przyrodzonym, czyli głębokiego zrozumienia i umiłowania zewnętrznych form tych praw nadprzyrodzonych, zrealizowanych w liturgji kościelnej.

Może się zdarzyć, i też z pewnością często bywało, że kompozytor kościelny jako chrześcijanin nastawiony jest chwilami w jednym i drugim kierunku negatywnie lub obojętnie, ale bez wątpienia pozytywnie w ciągu samego aktu twórczości.

To w każdym razie wypada podkreślić, że koryfeusze twórczości religijnej wzgl. kościelnej: Palestrina, Orlando, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven nie byli Tomaszami, ale kompozytorzy o pozytywnym duchu religijnym, ewangelicznym, kościelnym, byli ludźmi wierzącymi. Odnosi się to niemniej do kompozytorów religijnych i kościelnych takich, jak np. Schubert, Liszt, Moniuszko, Brahms, Bruckner. Twórczość religijno-kościelna kompozytora niewierzącego będzie twórczością i sztuką nieszczerą, kłamaną.

Powyższe aksjomaty nie mogą mieć znaczenia przemijającego i płynnego, ale obowiązują zawsze i równomiernie, a więc i twórczość religijno-kościelną nowoczesną.

Co do momentu pierwszego, czysto muzycznego, to oczywiście rozchodzić się może tutaj jedynie o kompozytora z natchnieniem i talentem, o kompozytora, panującego swobodnie i suwerennie nad sztuką kompozytorską pod każdym względem: melodycznym, polifonicznym, harmonicznym i rytmicznym. Każdy tego rodzaju kompozytor, nazwijmy go kompozytorem rasowym, myśli, czuje, operuje kategorjami muzycznemi swego czasu. Każdy kompozytor rasowy, a więc kompozytor religijno-kościelny, jest wyrazicielem muzycznym ducha swej epoki. Takimi byli wszyscy czołowi kompozytorzy religijno-kościelni wszystkich czasów, a więc np. Perotinus, Guillaume de Machault, Landino, Dunstaple, Josquin, Palestrina, Orlando, Bach, Mozart, Moniuszko, Bruckner. Każdy z nich jest w stosunku do swego środowiska i do epoki swej nowoczesnym.

Ale nie tylko to. Pojęcie problemu nowoczesności artystycznej sięga wyżej i głębiej. Twórczość artystyczna, dyktowana przez genjuszów, jest ponad wiekami i czasem, jest wiecznie nowoczsna i wiecznie młoda. Dzieła Palestriny, Bacha, Mozarta, Beethovena dlatego są nieśmiertelne.

Fałszywem było hasło, wydane przed mniejwięcej 70-ciu laty w Ratysbonie, że na miano wzorowej kompozycji kościelnej zasługuje jedynie kompozycja, naśladująca styl palestrinowski. Byli kompozytorzy, którzy kopjowali Palestrinę z talentem (Haller, Nekes), ale kopja pozostaje kopją. Pocóż wykonywać kopje, kiedy dostępne są oryginały, obowiązkiem zaś kompozytora utalentowanego jest, wyrazić się indywidualnie. Palestrina dzisiejszy nie tworzyłby w stylu wieków minionych, ale w stylu dzisiejszym, w którym wyraziłby się oczywiście kulminacyjnie.

K o ś c i ó ł k a t o l i c k i zalatwia problem nowoczesnej twórczości religijno-kościelnej z gestem liberalnym. Jak nie upiera się np. w architekturze przy jednym tylko stylu, jak uznaje obok bazyliki, kościoła romańskiego, gotyku również i renesans, barok, nowoczesność, aczkolwiek widzi w stylu gotyckim najidealniejsze może rozwiązanie architektonicznie budownictwa chrześcijańskiego, tak przykłada tę samą miarę szeroką do twórczości muzycznej religijno - kościelnej, byleby twórczość ta posiadała znamiona prawdziwego talentu i przepojona była duchem chrześcijańsko-kościelnym, z tem zastrzeżeniem, że ideałem wielogłosowego stylu kościelnego ogłosił styl genjalnego Palestriny.

W tym sensie powiada „M o t u p r o p r i o P i u s a X: „Kościół uznawał zawsze i popierał postęp sztuk pięknych, posługując się w czasie nabożeństwa wszystkiem tem, co genjusz ludzki w ciągu wieków dobrego i pięknego stworzył, żądał tylko, by przestrzegano ideały liturgiczne. A więc także i nowszą muzykę wpuszcza do świątyni, skoro kompozycja jest tak dobra, tak poważna i tak wzniosła, że nie uwłacza w niczem liturgji"

Wobec powyższego jest rozwiązanie muzycznego problemu nowoczesnej twórczości religijno-kościelnej jasne.

Nowoczesny kompozytor katolicki łączyć musi w osobie swojej dwa momenty:

1) m o m e n t r e l i g i j n o - k o ś c i e l n y,

2) m o m e n t m u z y c z n y.

Przyziemną i marną byłaby twórczość kościelna, uważająca za cel swój jedyny olśniewanie techniką muzyczną i łechtanie afektów słuchaczy.

Cele jej prawdziwe są wyższe i wznioślejsze: zbliżyć pięknem harmonij muzycznych nadprzyrodzenie do przyrodzenia, wieczność do doczesności, niebo do ziemi, opromienić talentem

swoim muzycznym poprzez widome piękno liturgji, piękno niewidome Królestwa, o którem powiada Chrystus Pan: „Królestwo moje nie jest z tego świata“. Taka muzyka kościelna pociągnie „eo ipso“ słuchaczy ku sobie i obudzi w nich święte uczucia. Wyraża to krótko „Motu proprio“ Piusa X: „Cele muzyki kościelnej są trojakie: 1) powiększenie chwały Bożej, 2) uświetnienie ceremonij kościelnych, 3) zbudowanie wiernych“.

Z momentem religijnym pójdzie w parze moment drugi: muzyczny, innemi słowy: prawdziwie natchniony talent, technika kompozytorska i znajomość muzycznych form kościelnych.

Niechaj więc nie tyka świętej sztuki kompozytorskiej muzyk, posiadający coprawda szczerość religijną, ale muzyk o miernym talencie kompozytorskim, albo, co gorsza, bez niego. Tak samo jak nie może mieć pretensji do miana kompozytora kościelnego muzyk z talentem, lecz niereligijny. Jeden i drugi będzie parodją kompozytorską, nad którą przechodzi się do porządku dziennego.

Powołany do muzycznej twórczości religijno-kościelnej jedynie i wyłącznie jest kompozytor rasowy, muzyk o prawdziwym talencie twórczym i o zdecydowanych przekonaniach religijno-kościelnych, muzyk, którego dzieło będzie porywającą modlitwą w natchnionej szacie muzyczno-liturgicznej.

Dzisiejsza twórczość muzyczna znajduje się wciąż jeszcze w stadjum płynności. Widać jednakże coraz wyraźniej pewne już skrystalizowanie się stylu muzycznego. W dziedzinie muzyki kościelnej zaznacza się ona konsekwentnie w kierunku palestrinizacji nowoczesnej. Szczegółowy rysopis kierunku tego byłby wdzięcznym przedmiotem rozważania osobnego, jak niemniej problem odtwórczości muzyczno-kościelnej ściślej problem talentów batuty.

W związku z problemem nowoczesnej twórczości muzyczno-kościelnej w każdym razie stwierdzić trzeba, że utalentowani kompozytorzy religijno-kościelni doby obecnej, to tylko Janami świętymi, torującymi drogę Pomazańcowi Bożemu. Wyczekujemy go z utęsknieniem, a na Imię mu będzie:

„Palestrina redivivus“.

Dr. K. Zieliński.

# O SZTUCE MISTRZÓW NIDERLANDZKICH I ICH ZASŁUGACH

Okres średniowiecza, który w pojęciach szerokich kół uważany jest jako czas ciemnoty i zacofania, na całym szeregu odcinków życia umysłowego może się poszczycić doniosłemi odkryciami, które mają największe znaczenie dla rozwoju ludzkości.

Na polu muzyki w ciągu średniowiecza dokonał się bardzo ważny proces, który muzyce nadał kierunek rozwoju, trwający aż do naszych czasów.

Tym wielkim i charakterystycznym nabytkiem średnich wieków jest przemiana stylu monodycznego, jednogłosowego, na polifoniczny, wielogłosowy, stylu, który poprzez kontrapunkt doprowadził do harmonji, z której wzięła początek cała muzyka nowoczesna.

Gdzie rozwinął się ten styl polifoniczny i gdzie osiągnął on taki stopień doskonałości, że wytwory jego można uważać jako dojrzałe dzieła sztuki, tego napewno nie wiemy, ponieważ materjał, na którym opiera się badanie tego okresu historji muzyki, nie jest jeszcze dostatecznie skompletowany.

Wiemy tylko tyle, że wcześnie już na północy Europy istniała sztuka polifoniczna, która, opierając się na zdobyczach nowej sztuki, kwitnącej w 14 wieku w północnych Włoszech, rozpowszechniła się przez Francję i Hiszpanję aż do Anglji, gdzie z początkiem 15 wieku występuje szereg mistrzów z Johnem Demstable'm na czele, którzy reprezentują sztukę kontrapunktu, stojącą na bardzo wysokim stopniu rozwoju.

Mistrz ten, który należy do największych twórców muzycznych, jakich zna historja, przeniósł pielęgnowaną we Florencji pieśń wielogłosową z towarzyszeniem instrumentów, na formy muzyki kościelnej, on też stał się twórcą formy parafrazowanej pieśni kościelnej.

Sztuka jego tworzy przejście do twórczości szeregu mistrzów, których od kraju ich rodzinnego nazwano kompozytorami szkoły niderlandzkiej.

Ci właśnie mistrzowie doprowadzili do doskonałości sztukę kontrapunktu, która miała za sobą długi okres błądzenia po manowcach najróżniejszych eksperymentów, okres przepełniony nieudolnemi, niedoskonałemi próbami, bezładnemi spekulacjami, opartemi na błędnych pojęciach teoretycznych.

Nam, którym nasz styl harmoniczny, homofoniczny, wydaje się czemś prostszem w porównaniu z stylem polifonicznym,

dziwnem może się wydawać, że muzyka obrała właśnie tę drogę rozwoju od pozornie więcej skomplikowanej polifonji do homofonji, a nie odwrotnie.

Muzyka, poprzedzająca ten okres polifoniczny, była monodyczna, opierała się więc wyłącznie na melodji, nie miała wcale pojęcia harmonji w tym sensie, który dziś wiążemy z tem określeniem.

Zrozumiałem więc wyda nam się, że kompozytor średniowieczny w dążeniu do polifonicznego ukształtowania swoich dzieł, oparł się na melodjach już istniejących w skarbcu muzyki kościelnej i ludowej i starał się do nich dotworzyć inne melodje, które, tworząc z podstawową melodją całość harmoniczną, jednak każda dla siebie żyły oddzielnem życiem melodyjnem.

Ten właśnie rys jest charakterystyczny dla sztuki polifonicznej w odróżnieniu od homofonji, gdzie jedna melodja prowadząca opiera się na szeregu głosów, które mają swój sens tylko jako towarzyszenie to tego głosu przewodniego, a bez niego znaczenia samodzielnego nie posiadają.

Szkołę niderlandzką zwykle dzielimy na trzy rozdziały. Każda z tych trzech szkół posiada cały szereg wybitnych reprezentantów. Jako przywódcę pierwszej z nich możemy uważać Guillaume'a Dufay, w drugiej Obrechta i Okghema, w trzeciej Josquina des Près.

O pierwszych dwóch szkołach niderlandzkich możemy krótko powiedzieć, że doprowadziły one technikę kontrapunktu do najwyższego rozwoju, w trzeciej okazuje się znowu tendencja do nawrotu w kierunku większej prostoty i naturalności.

Charakterystycznem jest, że mówiąc o kompozytorach niderlandzkich, używa się zwykle wyrazu „sztuki" niderlandczyków, nie zaś „sztuka". Sam wyraz „sztuki" wskazuje właśnie na to, co właśnie powiedzieliśmy, mianowicie na technikę, rzemiosło w najwyższem tego słowa znaczeniu, spotęgowaną aż do przesadnej, nienaturalnej sztuczności.

Niderlandczycy wychodzą z tego, co znaleźli u swoich poprzedników. Początkowo ich kompozycje wykazują dużo cech charakterystycznych, które posiadała już sztuka nowa florencka 14 wieku i pochodząca od niej francuska i angielska. Przypuszczalnie szereg najważniejszych mistrzów pierwszej szkoły niderlandzkiej kształcił się w Anglji i stąd ta zależność od Anglików z Demstablem na czele.

Kompozycje te są więc trzygłosowe, oparte zwykle na melodji zasadniczej, położonej w tenorze, i nie są czysto wokalne, ale liczą się z towarzyszeniem instrumentów. Do-

piero w drugiej i trzeciej szkole niderlandzkiej coraz więcej uwydatniają się cechy, występujące w późniejszej sztuce polifonicznej: styl czysto wokalny, oparty na imitacji, i czterogłosowość.

Ulubioną formą muzyczną mistrzów dwóch pierwszych szkół niderlandzkich jest kanon. W tej formie doszli oni do niebywałej wprost doskonałości. Na niej też opierają oni głównie swoje sztuki i sztuczki, o których historja głosi tak dziwne, wprost niesamowite wieści.

Rzeczywiście sztuka posługiwania się tą najzawilszą formą kontrapunktyczną była wprost niewiarygodna.

Żeby jeszcze utrudnić wykonanie kompozycyj opartych na kanonie, pisali je kompozytorowie często w jednej tylko linijce, a wykonanie pozostawiali śpiewakom, dając im za rękojmię jakieś często trudno zrozumiałe, dziwne, nieraz żartobliwe napisy. Takich napisów dużo podają nam podręczniki historji muzyki, nie będę więc się niemi tu bliżej zajmował, podam tylko parę przykładów. Tak np. napis: „canit more Hebraeorum“ t. zn. śpiewaj na sposób żydowski, oznaczał, że jeden głos miał być wykonany tak, jak był napisany, drugi natomiast miał być śpiewany odwrotnie, od końca począwszy. „Qui se exaltat humiliabitur“ kto się wywyższa, będzie poniżony, oznaczało, że wszystkie interwale miały być odwrócone, więc unoszące się miały iść w dół i odwrotnie. „Clama ne cesses“ Krzycz bez ustanku, znaczyło, że drugi głos miał opuścić wszystkie pauzy, podane w pierwszym, itd.

Kanony takie tworzyli niderlandczycy w niebywałej różnorodności, mnożąc liczbę głosów aż do czterdziestuośmiu.

Te komplikacje techniczne ostatecznie nie zostawiły dużo miejsca dla wyrazu. Przytem częste stosowanie melodyj nie licujących z powagą nabożeństwa, doprowadziło do tego, że Kościół często zwracał się przeciw tej sztuce polifonicznej, która nawet miała być zupełnie wyeliminowana z kościoła.

Formy, któremi posługiwali się mistrzowie niderlandzcy, były: msza i motet.

Mistrzom tym przysługuje zasługa ustalenia tych części mszy, które najwięcej nadawały się do muzyki artystycznej i które do dziś dnia tworzą podstawę kompozycyj tego rodzaju, a więc: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus i Agnus. Wczesne msze niderlandzkie często zawierają mniej części, nieraz też mają większą liczbę tekstów wziętych już to z Ordo missae, już z Proprium.

Każda taka msza ma jako podkład jakąś melodję, wziętą z chorału gregorjańskiego, albo z pieśni ludowej. Stąd

pochodzą te nieraz dziwne nagłówki, dawane tym kompozycjom. Pochodzą one z tekstów już to melodyj chorałowych, jak np. Missa Salve Regina, Da pacem, albo też z melodyj świeckich jak: Adieu mes amours, Baisez-moi, Des rouges nez, i t. p.

Takie właśnie napisy, jak te ostatnio wymienione, które nie licują z powagą kościoła i przypominają piosenki uliczne o często swawolnej treści, były głównym powodem do nieprzyjaznego stosunku władz kościelnych do muzyki polifonicznej.

Poszczególne części mszy na ogół w formie były podobne do motetu, który zawierał te same sztuki i sztuczki, często jednak też wykazywał pisownię prostą, akordową, wskazującą na późniejszą homofonję. Wogóle motet był swobodniejszy w formie, nie tak bardzo zależny od melodji zasadniczej, a więc otwierający drogę do nowych możliwości rozwoju.

Niderlandczycy nie stworzyli sztuki wielkiej, działającej nietylko na umysł, ale i na serce. Najlepiej może scharakteryzował ich współczesny im cesarz Maksymiljan, który powiedział o nich: „Czytają inaczej, niż jest napisane, śpiewają inaczej niż zanotowane, mówią inaczej, jak im jest koło serca.“

Słowa te zawierają doskonałą charakterystykę tej subtelnej, ale w gruncie nienaturalnej, przerafinowanej do ostatnich granic sztuki. Zasługą mistrzów niderlandzkich jest więc przedewszystkiem oczyszczenie sztuki kontrapunktycznej z niedoskonałości i doprowadzenie jej do najwyższego stopnia rozwoju. Nie stworzyli oni więc, jak to już powiedzieliśmy, sztuki wielkiej, ale raczej utkwili w rzemiośle, tę zaś stronę rzemieślniczą muzyki podnieśli na najwyższy poziom.

Połączenie tego tak wysoko postawionego rzemiosła z treścią tworzącą prawdziwą cechę wielkiej sztuki, było rzeczą twórców późniejszych, przedewszystkiem ostatniego Niderlandczyka, wielkiego rewolucjonisty Orlanda di Lasso, i jego niemniej wielkiego, choć więcej konserwatywnego rówieśnika rzymskiego, Palestriny.

Dr. Wacław Piotrowski.

## RZUT OKA WSTECZ

Muzyka kościelna, która podobnie jak liturgja winna się trzymać pewnych stałych zasad, która z liturgją winna być najściślej sharmonizowaną, podlegała w różnych okresach zboczeniom, wypływającym z upodobań okresu, w którym owe zboczenia i naleciałości jako obcy twór się do muzyki kościelnej

wtłaczały. Zboczenia te mniej lub więcej wypaczały zasady wielkiego reformatora muzyki kościelnej Grzegorza Wielkiego (zmarłego w r. 604) i powodowały ostre napomnienia lub stanowcze reformy ze strony kompetentnych władz.

Grzegorz Wielki sam, wiedziony naturalnem odczuciem, spowodował, że stworzono jednolity śpiew liturgiczny w kościołach jemu podlegających. Lecz nie zawsze się dało stale utrzymać główne zasady reformy Grzegorza Wielkiego. Kompozytorzy odbiegali często od tych zasad, dając folgę własnej fantazji i intuicji. Muzyka zresztą jako najwierniejsza odbitka zapatrywań i charakteru czasu, w którym powstaje, uważała za stosowne dać każdorazowej zmianie charakteru czasu własny wyraz, przekształcała się, nie krępując się ustalonemi prawidłami. Zdarzało się jednakowoż, że odchylenia były tak rażące, niezgodne z charakterem akcji religijnej, iż powodowały nawoływania do powrotu i naśladowania oryginału powstałego w czasach Grzegorza Wielkiego.

Jednym ze znaczniejszych i mocno zaważających napomnień był dekret papieża Jana XXII (1316—34) z roku 1324 przeciw wprowadzeniu muzyki figuralnej do liturgji kościoła katolickiego. Skarży się papież w tym dekrecie na panujący w jego czasach zwyczaj wprowadzania nowych i sztucznie kombinowanych podziałów taktowych, na wprowadzenie nowych melodyj, często o zupełnie świeckim charakterze, na rozdrabnianie i przekształcanie melodji przez wprowadzanie nut najróżniejszych wartości i t. p. przez co zniekształca się śpiew kościelny do tego stopnia, że nie nadaje się on do nabożeństwa i nie licuje z jego powagą. Kompozytorom chodzi więcej o to, aby stworzyć dźwiękowe urozmaicenie, aniżeli podnieść nastrój uroczystości kościelnych. Taki śpiew przeszkadza więcej w modlitwie aniżeli ją podnosi i nie stwarza do niej odpowiedniego nastrojowego tła. — Uwagi papieża z r. 1324 nie straciły do dnia dzisiejszego w głównych zarysach swego znaczenia. Zatamowały coprawda na jakiś czas wybryki różnych kompozytorów, lecz nie miały trwałego znaczenia. Już t. zw. szkoła niderlandska wraca do wytykanych przez powyższy dekret zboczeń, a nawet je potęguje w wielu wypadkach, wprowadzając wprost świeckie melodje do kompozycji kościelnych w formie t. zw. „cantus firmus“ oraz kombinacjach kontrapunktycznych, które stanowią bardzo ciekawe przykłady bystrości umysłu, lecz wartości i nastroju kompozycji nie podnoszą. Mimo, że posiadamy z tego czasu bardzo wartościowe utwory muzyki kościelnej n. p. Josquina de Près, nie zdołały one zapobiedz temu, że stworzona specjalnie podczas soboru w Triencie komisja bardzo poważnie rozważała kwestję

skasowania wszelkiej figuralnej muzyki podczas liturgji i zastąpienia jej tylko śpiewem gregorjańskim (rozprawy r. 1564). Z przykrej sytuacji wyratował komisję Palestrina, przedstawiając wzory muzyki figuralnej dla użytku kościelnego. Komisja przekonała się, że można w duchu swego czasu tworzyć nie narażając powagi nabożeństwa i poleciła wzór Palestrinowski do naśladownictwa.

Krótko jednakowoż po śmierci Palestriny († 2. VI. 1594) następuje bardzo znamienny zwrot w sposobie komponowania. Uwaga kompozytorów zwraca się coraz wyraźniej w stronę homofonji. Polem, na którym święci swe największe triumfy jest opera. Łatwo się ten styl wprowadza z powodu znacznego uproszczenia w kompozycjach oraz łatwości w przyswajaniu ich przez wykonawcę i słuchacza. Równocześnie rozwija się znacznie wirtuozowstwo w śpiewie i muzyce instrumentalnej. Ulegając zaś upodobaniom szerokich, bezkrytycznych mas, wprowadza się bez znaczniejszego oporu wszystkie te zdobycze także do muzyki kościelnej, wypaczając jej styl zupełnie. Nie ma różnicy między muzyką świecką a kościelną. Stanowi temu nie mogą się oprzeć nawet tacy koryfeusze jak Haydn, Mozart a nawet Beethoven. Stan ten trwa mniejwięcej do połowy 19. wieku, a nawet w wielu wypadkach znacznie dłużej. Z mych lat chłopięcych przypominam sobie bardzo żywo muzykę kościelną podczas wielkich nabożeństw w katedrze gnieźnieńskiej. Wykonywano tam utwory, których charakter w niczem nie różnił się od muzyki koncertowej. — Przeciw wybujałościom koncertowym w muzyce kościelnej wystąpiły już w pierwszej połowie 19. wieku szkoły monachijskie i ratysbońska z głównymi swymi bojownikami Karolem Proske i Franciszkiem Wittem oraz założone w r. 1869 stowarzyszenie pod wezwaniem św. Cecylji. Celem stowarzyszenia była reforma chorału gregorjańskiego, gminnej pieśni kościelnej, muzyki wielogłosowej i instrumentalnej, szczególnie organowej.

Mimo wielkiego poparcia ze strony duchowieństwa były rezultaty pracy i zabiegów nie tak owocne jak przypuszczano. Jednym z głównych powodów zaporu był przywilej udzielony firmie nakładowej Pustet w Ratysbonie na wydawnictwo t. zw. Medicei. Dopiero kiedy w r. 1900 przywilej upłynął można było już z oficjalnej strony przystąpić do zrealizowania prac wstępnych, przygotowanych tak przez stowarzyszenia pod wezwaniem św. Cecylji jak przedewszystkiem przez Benedyktynów w Solesmes. Oficjalną aprobatę tych reform zawiera bula papieża Piusa X, zaczynająca się od zdania „Moto proprio" z dnia 22 listopada 1903.

Wykonawcą zasad i wskazówek „Moto proprio“ w szerszym zakresie jest u nas Związek Chórów Kościelnych. Związek osięgnął wiele w ciągu dziesięciolecia swej działalności, lecz jeszcze ma daleką przed sobą drogę, aby uzdrowić naszą chorą muzykę kościelną, szczególniej w małych parafjach nie rozporządzających obecnie dostatecznymi środkami zaradczymi. Ze strony władzy duchownej cieszy się Związek gorliwym poparciem. Ma pozatem w katedrze prymasowskiej znakomite wzory, których naśladownictwo może mieć przełomowe znaczenie.

Nie można naturalnie wymagać, aby w wiejskim kościółku osiągnąć stopień doskonałości poznańskiego chóru archikatedralnego. Ale wymaga się, aby stworzyć doskonałą harmonję między wysoce szlachetną i poważną akcją liturgiczną a jej odpowiadającą muzyką. Muzyka i śpiew może się w zasadzie opierać przy skromnych warunkach wykonawczych na pieśni gminnej, na ludowych pieśniach religijnych.

Nie braknie starań naszych kompozytorów, aby stworzyć odpowiednią literaturę przydatną nawet dla najskromniejszych środków wykonawczych. Braknie niestety jeszcze często dostatecznej umiejętności oceny tak wartości utworów jak ich zastosowania i wykonania. Dokształcenie odpowiednich dyrygentów i organistów staje się sprawą bardzo pilną. Zapatrywania, że organistą może być pierwszy lepszy grajek należy do rzeczy minionych. I w tym kierunku przyczynił się Związek znacznie do wyświetlenia sprawy. Bez dobrego nauczyciela nie będzie dobrego ucznia. Bez dobrego dyrygenta i organisty nie będzie dobrej muzyki kościelnej, ani dobrych chórów, które tak samo są potrzebne jak każda inna rzecz, którą tylko w najdoskonalszej formie uznajemy. Lekceważyć nie możemy niczego a najmniej wyrazu najszlachetniejszych uczuć, które składamy na ołtarzu w ofierze Bogu jako prośby i dziękczynienia. Tylko w ten sposób podnosimy godność nabożeństwa i uszlachetniamy się sami.

Związkowi Chórów Kościelnych, jako czynnikowi wysoce kulturalnemu, życzymy osiągnięcia swego celu w całej pełni. Niech jego założyciele i krzewiciele ustępują kiedyś po znojnej pracy z przeświadczeniem, że pozostawiają przyszłej generacji twór zdrowo zapoczątkowany i dalszego rozwoju godny.

St. Wiechowicz.

# MONIUSZKO JAKO MUZYK KOŚCIELNY

Ważny i pociągający temat „Moniuszko jako muzyk kościelny“ nie był dotychczas należycie postawiony i opracowany. Nie chcę przez to powiedzieć, że ja właśnie mam zamiar to tutaj teraz zrobić, bo nietylko, że nie dysponuję koniecznym do tego materjałem, ale i termin, jaki mi postawiono, nie pozwoliłby na to nietylko zresztą mnie ale nawet gruntownie obznajomionemu badaczowi-specjaliście. Nie mając więc żadnej możliwości przedstawić zagadnienie tak, jak na to zasługuje, a nie chcąc ważnej rzeczy zbywać frazesem, pragnę przynajmniej skorzystać z nadarzającej się okazji i zwrócić życzliwą uwagę kierowniczych sfer w muzyce kościelnej na konieczność zajęcia się tematem gruntownie i przygotowania odpowiedniej monografji.

W dotychczasowych badaniach nad Moniuszką, działaloność jego jako muzyka kościelnego rozważana była marginesowo, pobieżnie, jako fakt uboczny i bez głębszego znaczenia. Nawet Opieński w swej fundamentalnej monografji traktuje ten temat powierzchownie, choć jest to jedyna książka, w której Moniuszko jest przedstawiony możliwie wszechstronnie i w trafnem oświetleniu. A przecież na terenie muzyki religijnej, tak jak i we wszystkich innych kierunkach Moniuszko jest zawsze tym jedynym, który pracował za wszystkich, widząc jak Polsce ówczesnej wszystkiego było brak. Czuł, że przeznaczeniem jego jest złożenie ofiary narodowi ze swego wielkiego talentu w formie twórczości przystępnej dla tych, których nie stać na zrozumienie muzyki uczonej. Dla tych prostych dusz pracował, aby nie było powiedzianem, że Polska w swej masie nie bierze udziału w kulturze muzycznej Europy. Był pionierem i misjonarzem, niosącym wysoko choć samotnie w całym kraju pochodnię światła wśród smutnych mroków naszego życia narodowego w epoce pomiędzy dwoma powstaniami. Nie chcę przez to powiedzieć, że prócz Moniuszki nie było wówczas nikogo, bo przecież mieliśmy Chopina. Ta różnica jest jednak między nimi, że Moniuszko pracował w kraju i dla kraju wśród ogromnego zacofania i zaniedbania muzycznego, Chopin natomiast żył w atmosferze najwyższej ówczesnej kultury europejskiej. Obaj jednak pracowali dla Polski: Moniuszko dla tej powszedniej, zgrzebnej, realnej i opuszczonej, — Chopin dla tej wyśnionej, wymarzonej, patetycznej, dla świata w jego dźwiękach zamkniętej jak abstrakcja a nie realny byt.

W swej działalności organistowskiej i kompozytorskiej dla Kościoła pamiętał Moniuszko dobrze o swem powołaniu ofiar-

nem. Pamiętał o tem, czego od niego potrzebują i oczekują polskie rzesze wierzących, a zapomniał chętnie o tem, czegoby sam mógł od siebie oczekiwać. Z prostotą i szczerością szedł między owe rzesze, zapominając o sobie. Słusznem więc byłoby aby przypomniano sobie dziś wszystko to, co zrobił dla polskiej muzyki religijnej i jak to zrobił.

Sylwetka jego jako muzyka religijnego powinna się doczekać starannego i gruntownego opracowania. Z Kongresu poznańskiego mogłaby wyjść inicjatywa w tym kierunku, a Wilno, jako miasto, gdzie Moniuszko w Katedrze działał, mogłoby się zająć zebraniem materjałów (dr. Szeligowski np.). Pomocną mogłaby być także sekcja im. Moniuszki w Warszawie, dysponująca rękopisami.

Jak dotąd nie istnieje nawet pełny katalog utworów religijnych Moniuszki. Wydawał je kto chciał i gdzie chciał. Bardzo dużo pozycyj jest już wyczerpanych, a nowych nakładów nikt jakoś nie podejmuje. W ten sposób o wielu rzeczach się zapomina a niejedne mogą nawet zaginąć. Nie opracowany jest także okres jego organistury wileńskiej. Jest więc nad czem pomyśleć i czem się zająć. A czas najwyższy spłacić zalegający dług.

Stanisław Kwaśnik.

# WPŁYW ZORGANIZOWANEJ PRACY NA ROZWÓJ MUZYKI KOŚCIELNEJ

Wielkie znaczenie chóru kościelnego i jego rolę w nabożeństwach liturgicznych rozumieją już dziś wszyscy. Przepisy kościelne określają dokładnie ważne zadanie, jakie spełnia chór w kościele katolickim. To też trudno już dziś wyobrazić sobie parafię obchodzącą się bez tego ważnego czynnika, niezbędnego przy różnych czynnościach liturgicznych, szczególnie przy odprawianiu Najświętszej Ofiary. Jeżeli chodzi o dzielnice zachodnie naszego Państwa, to rzeczywiście stwierdzić należy, że sieć parafij posiadających chóry kościelne jest bardzo gęsta. Ważniejsze jednak jest to, że oczka tej sieci związane są w jedną całość nićmi pracy organizacyjnej, opartej o okręgi skoncentrowane w Związku Chórów Kościelnych, którego dziesięciolecie istnienia przypada na dzień 2 września b. r. Kongres muzyki kościelnej, jaki dla upamiętnienia tej rocznicy Związek Chórów Kościelnych urządza, przekona niewątpliwie wszystkich o potrzebie istnienia takiej organizacji, którąby pokrewne a jednemu celowi służące placówki skupiała. Celem niniejszej roz-

prawki jest zobrazowanie właściwie pojętego życia organizacyjnego i wskazanie drogi do wyłowienia pozostałych komórek dotychczas przez Związek niewchłoniętych.

Założyciele naszej organizacji pojęli przed dziesięciu laty, że chóry istniejące na terenie archidiecezji gnieźnieńsko-poznańskiej, stojące luźnie w poszczególnych parafiach, nie prosperują należycie, oraz nie posiadają odpowiedniego poziomu, z powodu braku należytego programu pracy, który nadać może jedynie wspólna organizacja. Ciekawość, jak przedstawia się praca w innych chórach, jak prowadzą chóry kościelne inni organiści, wytworzyła potrzebę organizowania zjazdów, połączonych z porównaniem produkcyj kilku chórów, czyli t. zw. zawody chórów. Zawody, które miały i do dziś mają wielu przeciwników, były jednakże właściwym motorem związku, oraz wytworzyły nici łączące pracę chórów i ich kierowników. Dlatego i na Kongresie jubileuszowym, siłą rzeczy, zawody są, obok innych punktów programu, ciekawym przeglądem porównawczym rozwoju naszych chórów kościelnych i intelektualnego postępu ich kierowników.

Kilka godzin, cierpliwie w Hali Reprezentacyjnej Targów Poznańskich spędzonych, przekona społeczeństwo o skutkach zjednoczenia chórów we wspólnie obmyślanej, programowo ujętej i dobrze kierowanej pracy.

Dziś liczy Związek nasz około 180 chórów, zgrupowanych w dwunastu okręgach, podlegających centrali w Poznaniu. Każdy okręg posiada zatem nadzór nad 10—15 oddziałami, którymi winien się zarząd okręgu opiekować, wskazując drogi do należytego rozwoju przez lustracje dyrygenta okręgowego, oraz pokazy wzajemnej pracy chórów. Na zarządach okręgów ciąży więc odpowiedzialne zadanie i od doboru poszczególnych członków zarządu okręgowego, zwłaszcza dyrygenta, zależny jest należyty rozwój zorganizowanych jednostek. Zarząd okręgowy ma również obowiązek zakładania w swym rejonie nowych chórów kościelnych i jego ambicją powinno być, aby każda parafia posiadała chór. Urzędów okręgowych nie powino się brać dla tytułów, lecz dla chęci przysłużenia się idei szerzenia muzyki religijnej. Jak już wspomniałem, najważniejszą rolę, tak jak w poszczególnym chórze, spełnia w okręgu dyrygent okręgowy, który musi być dla swych kolegów wzorem umiejętności i pracy, dając im na każdym kroku dobry przykład i służąc pomocą i wskazówkami. Bardzo ważnym obowiązkiem zarządów okręgowych jest nawiązanie i utrzymanie kontaktu z wszystkimi warstwami społeczeństwa. Zainteresować trzeba nie tylko, jak przeważnie dotychczas, sfery pracownicze, lecz także inteli-

gencję i sfery zamożne. Jednych należy wciągnąć do pracy codziennej, technicznej, drugich obciążyć zobowiązaniami finansowymi. W chórze kościelnym powinni się znaleźć reprezentanci wszystkich warstw miejscowego społeczeństwa, bo chór służy zarówno wszystkim. Te zadania spełniają nasze zarządy okręgowe wcale skrupulatnie — i wpływ ich na powierzone ich pieczy chóry, jest widoczny. Jeżeli niektóre okręgi nie zdołały jeszcze dotychczas przejść początkowej fermentacji, to z pewnością po Kongresie zrozumieją swoje obowiązki i przystąpią do reorganizacji swej pracy, opierając ją o wskazania Zarządu Głównego Związku, który należy zawsze uważać za jedyną autorytatywną instancję. Zarządowi Głównemu powierza kierownictwo Związku Walne Zebranie Delegatów Chórów, jest więc wybrańcem wszystkich. Trzeba zatem szanować swą własną wolę i słuchać tych, którym się zawierzyło. O ile ktoś spostrzeże rażące błędy w kierownictwie, może na następnym Walnym Zebraniu wyrazić swe niezadowolenie i podać sposób innego załatwienia odnośnej sprawy.

Jeżeli jednak odzywają się głosy,, że nasza organizacja rozwija się w dość wolnym tempie, że wiele chórów stoi poza jej kręgiem, że poziom chórów pozostawia jeszcze wiele do życzenia, to powodów trzeba szukać nie w łonie Związku lecz u czynników, od których istnienie i rozwój chórów kościelnych zależy. Każdy rządca parafii winien rozumieć potrzebę istnienia chóru, oraz obowiązek pokrywania wydatków, złączonych z zakupem nut i odbywaniem lekcyj, oraz co najważniejsze — musi angażować i utrzymać dobrego, kwalifikowanego organistę, któryby umiał chór na odpowiedniej wyżynie utrzymać. Duchowieństwo winno zdać sobie sprawę z tego, że członkowie chóru, dając pracę i poświęcając czas na lekcje, godni są conajmniej takiego uznania, jakim cieszą się członkowie innych instytucyj w Akcji Katolickiej. Odwrotnie członkowie chórów muszą zrozumieć, że bezpośrednim ich zwierzchnikiem jest rządca parafji i bez porozumienia się z nim nie wolno im nic przedsięwziąć. Tylko osoby zgodne z zarządzeniami ks. proboszcza mogą do chóru kościelnego należeć. O ile współpraca jest niemożliwa, należy chór rozwiązać, bo nie spełni swego celu, a wywoła tylko zgorszenie. Nasze Władze Duchowne z J. E. Ks. Prymasem na czele, odnoszą się do chórów kościelnych przychylnie i otaczają je Swą opieką. Jest to rękojmią, że dalszy okres istnienia rokuje jeszcze intensywniejszy rozwój naszej organizacji, który zależny jest również od tego jak rozwiązana zostanie kwestja stosunków prawnych organistów, głównych propagatorów muzyki religijnej w Polsce, a założycieli Związku Chórów Ko-

ścielnych w Wielkopolsce. Dalszym etapem pracy Związku Chórów Kościelnych powinno być założenie własnego wydawnictwa nut, któreby choć w części zatamowało odpływ naszych pieniędzy zagranicę i dało chórom naszym swój pokarm, rugując obcą naszemu duchowi literaturę zagraniczną. Do tych spraw należy pozyskać pomoc Władz Duchownych i zainteresować ogół Duchowieństwa. Tymi sprawami zająć się winien IV Kongres Muzyki Kościelnej.

W. Biernacki.

## BUDOWNICTWO ORGANOW w POLSCE

Budownictwo organów w Polsce może poszczycić się chlubną tradycją, sięgającą XV wieku. Są w naszym posiadaniu wieści o organmistrzu Jerzym, który w roku 1470 przerabiał organy w katedrze na Wawelu. Na początku XIV wieku żył w Gnieźnie organmistrz Zalinka, który w tym czasie wykonał kilka wspaniałych organów dla katedr w Polsce. Z innych organmistrzów znane są nazwiska: Humla, Frankowicza, Nitrowskiego, Złockiego, Raybera i Christowskiego. Wspaniałe organy znane nam obecnie jeszcze w Leżajsku. Jędrzejowie i Sandomierzu są dziełem mistrza Głowińskigo.

Z wieku XVIII i XIX znamy już kilku dobrych mistrzów tej sztuki, ich organy są do dziś dnia w użyciu i świadczą dobitnie o solidnem i artystycznem wykonaniu. Wymienić tu należy: Mielczarskiego, całe pokolenie Szymańskich, Blombergów, Śliwińskiego, Rudowicza, Hugo - Ernesta Biernackiego. W tym też czasie zaczynają się interesować rynkiem polskim fabryki zagraniczne i z tego okresu znajdujemy w kraju organy niemieckie, francuskie, czeskie i inne. Trzeba jednak przyznać, że budownictwo krajowe nie ustępuje pod względem wartości w niczem organom zagranicznym z tego okresu, gdyż wyżej wspomniani organmistrze uczą się swej sztuki w największych fabrykach europejskich. Naprzykład Śliwiński uczył się i pracował u słynnego na cały świat Cavaille-Col w Paryżu.

Wiek XIX był w budownictwie organów w Europie wiekiem największego może postępu. Zarówno część mechaniczna jak i dźwiękowa ulega całemu szeregowi przeobrażeń, cały szereg wynalazków daje nam przejście z systemu klapowo-mechanicznego do systemu stożkowo-mechanicznego, później praktyczne zastosowanie pneumatyki wprowadza budownictwo organów na nowe drogi, dając pole do szerokiego rozbudowania strony mechanicznej organów. I w tym okresie następuje jakby roz-

dwojenie kierunku postępowego w budownictwie organów, jeden kierukne idzie po linji jaknajwiększego udoskonalenia mechanizmu organów, dochodząc na tem polu do nadzwyczajnych wyników, drugi przy zachowaniu starych systemów pracuje nad uszlachetnieniem brzmienia organów, dając cały szereg nowych barw głosowych. Jednocześnie jednak z tym postępem następuje pewnego rodzaju przesada w budowaniu zbyt dużej ilości głosów 16' i 18' o barwach ciemnych, kosztem alikwotów, która szkodliwie odbija się na wartości brzmienia instrumentów. Wszystkie wyżej wspomniane przeobrażenia, jakim ulegając organy, odbijają się głośnym echem w polskim organmistrzostwie, jednak polskie budownictwo organów przechodzi wtedy okres ciężkiej walki z fabrykami zagranicznemi, zalewającemi Polskę masowym fabrykatem wątpliwej wartości artystycznej. W takich warunkach, kiedy organmistrz boryka się ze zdobyciem za wszelką cenę zamówienia, trudno jest wymagać od niego pracy nad udoskonaleniem instrumentu. Słynny organmistrz Walcker twierdzi, że momentem decydującym w sprawach budowy organów jest dla organmistrza sprawa finansowa, przyczem wskazuje na niewzruszalne cyfry w książkach buchalteryjnych, jednak zasada ta zupełnie nie jest brana pod uwagę przez zamawiających organy. Obecnie w budownictwie organów znajdujemy takie ciekawe wypadki, że ogłaszane są przetargi nawet ustne na budowę organów, gdzie tylko cena odgrywa rolę, naturalnie takie postępowanie zamawiających organy nie da wyników dobrych, równocześnie bowiem z obniżką ceny organów idzie i obniżenie wartości instrumentu. Zresztą przy takich przetargach brane są pod uwagę zarówno fabryki, stojące na wysokim poziomie jak i domorośli fabrykanci, traktowani w równym rzędzie. Istnieje obecnie w Polsce zaledwie kilka fabryk, które swoją produkcją starają się postawić na poziomie artystycznym.

Biorąc za przykład Zachód w polskim budownictwie organów, zaczynają poważną rolę odgrywać rzeczoznawcy, o ile dotąd zawsze o układzie i wielkości organów decydował sam organmistrz, o tyle teraz w tych sprawach decyduje w większości wypadków rzeczoznawca. Teraz wartość organów zależy od rzeczoznawcy i organmistrza, jeden daje projekt organów, drugi wykonanie, wykształcenie fachowe jednego i drugiego i wzajemne życzliwe zrozumienie może budownictwo organów postawić na bardzo wysokim poziomie.

Najbardziej racjonalne budownictwo organów jest postawione na terenie Djecezji Chełmińskiej dzięki rozporządzeniom z roku 1925 i 1926. Inicjatywa parafji zostaje przekazana rze-

czoznawcy i ten decyduje o wielkości organów, o dyspozycji, o układzie i rozmieszczeniu i wybiera z ofert przedłożonych mu tą, która jego zdaniem najlepiej spełni postawione jej zadanie. Wszyscy organmistrze stwierdzą chyba zgodnie, że takie postępowanie przyczyni się naprawdę do podniesienia poziomu budownictwa organów. Rozporządzenie takie jednak oddaje całą inicjatywę co do instrumentu rzeczoznawcy i wyniki dobre zależą tylko od tego właśnie rzeczoznawcy i jego kwalifikacji. Bezsprzecznie obecny rzeczoznawca Djecezji Chełmińskiej jest całkowicie na wysokości swego zadania, jednak spotyka się organmistrz z takimi pseudo-rzeczoznawcami, którzy potrafią dysponować nonsensy, wymagając ich wykonania. Naprzykład istnieje u pewnych rzeczoznawców nie wiem skąd wzięte twierdzenie, że przy układaniu dyspozycji organów należy stosować następującą formułkę: organy muszą posiadać w swym układzie głosów 8' — 50%, głosów 16' — 25% i mikstur i językowych głosów też 25%. Każde organy niewykonane według tej formuły są uważane za wadliwie zbudowane przez tych rzeczoznawców, wszelkie jednak wysiłki w celu zmiany tego twierdzenia nie odnoszą skutku i z tego powodu powstają organy o brzmieniu naprawdę bezwartościowym. Przytoczyłem tutaj jeden tylko przykład, istnieje jednak takich twierdzeń cała masa, różnych nieraz i niezgodnych z sobą i solidny organmistrz walczyć musi, często narażając się na utratę zamówienia, z tą plagą niefachowości. Najwięcej jednak szkody w budownictwie organów wyrządzają sami klijenci. Traktują organy jako przedmiot nieartystyczny i uważają każdego nazywającego się organmistrzem za zdolnego do wykonania tego instrumentu. Powstała więc dzięki temu cała masa partaczy, którzy, nie mając najmniejszego pojęcia o budownictwie organów, nie mając żadnego przygotowania fachowego i technicznego, znajdują jednak zamawiających organy i wykonują instrument bez żadnej wartości artystycznej. Odbija się to jednak fatalnie na solidnej fabrykacji i z tą plagą trzeba podjąć walkę, do której przedewszystkiem powołani i upoważnieni są organiści polscy. Dobrego organmistrza cechuje nietylko wykształcenie i długoletnia praktyka, ale i stała praca nad pogłębieniem swych wiadomości przez studjowanie bieżącej literatury fachowej, wyjazdy zagranicę w celu badania najnowszych wynalazków i ulepszeń w organach. Nikt nie będzie mógł zaprzeczyć memu twierdzeniu, że tylko solidna fabryka, mająca w swych warsztatach wyszkolonych fachowców, specjalne maszyny, fachowe kierownicze siły, dobre materjały, tradycję kilkudziesięciu lat pracy i dowody stałego postępu w produkcji, może spełnić swe zada-

nie ku zadowoleniu zarówno klijenta jak i najwybredniejszego nawet rzeczoznawcy.

Jeśli mój dzisiejszy artykuł zostanie dobrze przyjęty przez osoby zainteresowane i jego wskazania zostaną wprowadzone w czyn, to budownictwo organów w Polsce podniesie się do poziomu takiego, na jakim powinno się znaleźć. Przedewszystkiem apeluję do panów organistów, większa część bowiem odpowiedzialności na nich leży, protestujcie przeciwko budowaniu bezwartościowych instrumentów!

## DZWONY

Niema nic wspanialszego, bardziej imponującego od pięknego chóru dzwonów, szumiących w pełnych akordach ponad głowami i zdołających poruszyć wszystkie struny uczuć ludzkich od radości aż do bólu i smutku przygniatającego nas. Dzwon to potężny instrument muzyczny i wielce historyczny sprzęt kościelny. Srebrny jego głos wydzwania Anioł Pański, czasem spełnia rolę zegara, nawołującego do zajęć dziennych, poobiedny wypoczynek lub wieczorne zakończenie pracy. Dzwon jest wyrazicielem naszych tęsknot i porywów, zwiastunem chwil radosnych, gdy rozbrzmiewa w czasie uroczystości dźwiękiem pełnym wesela, lub smutnych gdy ponure, poważne jęki jego głoszą nam żałobę. Wszelkie momenty życia religijnego i społecznego znajdują swój wyraz w dźwięku dzwonów. Dzwony zatem — to najpiękniejszy instrument kościelny, przewyższający nawet organy, gdyż bardziej od nich przemawiający nam do serca.

Historja dzwonów sięga bardzo wielu lat przed Narodzeniem Chrystusa. Miejsce dzwonów u Żydów zajmowały puzon i trąby, zapomocą których oznajmiano wiernym sabaty, święta, uroczystości i lata jubileuszowe. Dźwięk instrumentów lub uderzenie w płytę metalową oznaczały w pierwszych wiekach chrześcijaństwa początek nabożeństwa. Do dziś dnia jeszcze misjonarze w krajach pogańskich posługują się uderzaniem w płytę metalową, szynę żelazną itp.

W pierwszych wiekach, oprócz takiego sposobu oznajmiania o rozpoczęciu nabożeństw, spotykamy również tak zw. „nola" czyli dzwonek. Według wszelkiego prawdopodobieństwa dzwony pochodzą ze Wschodu, lecz prawdziwą ich ojczyzną został Zachód, gdzie używanie dzwonów dla celów liturgicznych bardzo szybko rozpowszechniło się.

Co do powstania dzwonów istnieją dwie legendy — jedna głosi, iż pierwszy dzwon ofiarował swej diecezji biskup św. Teo-

dor, któremu sam szatan z Rzymu przenieść musiał dzwon przez Alpy, druga legenda powiada, iż wynalazca dzwonów miał być św. Paulin biskup Noli w Kampanji, co jest prawdopodobniejsze jakoże już w starożytności Kampanja słynęła z dobrej miedzi.

Około r. 535 spotykano dzwony w licznych kościołach północnej Afryki, a stąd używanie ich rozpowszechniło się we Włoszech a później we Francji. Około r. 606 Papież Sabinian poleca używanie dzwonów przy nabożeństwach, zaś opat Forkerus, irlandski święty, zostaje patronem ludwisarzy.

Do wieku VIII dzwony miały kształty prawie czworokątne i były kute z blachy żelaznej lub spiżowej. Około r. 1000 dzwony kute zanikają a zostają ogólnie wprowadzone lane i zmieniają dawne kształty na dzisiejszą przyjętą formę.

Odlewaniem dzwonów zajmowali się przeważnie zakonnicy Benedyktyni i sztuka ta trzymana w ścisłej tajemnicy rozwijała się wówczas tylko w klasztorach. W wieku XII sztuka ludwisarska była już tak udoskonalona, iż dźwięk i wielkość dzwonów z tych czasów dziś jeszcze wzbudza podziw dla mistrzów ówczesnych.

W XIII i XIV wieku, w związku z rozkwitem miast, sztuka ludwisarska przechodzi z rąk zakonników do cechów świeckich i mistrzowie tacy nazywali się „cuprifater", lub „campanarum fusor", z niemieckiego zaś „Rotgisser", urobiła się polska nazwa ludwisarz. Wiek XV i XVI — to złoty okres największego rozkwitu sztuki ludwisarskiej. Z tych czasów posiadamy najpiękniejsze dzieła sztuki kościelnej, jak dzwony w Kolonji, kościele Najśw. P. M. w Gdańsku, w Krakowie „Zygmunt", w Toruniu „Tuba Dei". Z najstarszych dzwonów posiadanych w Polsce są: dzwon kolegjaty św. Piotra i Pawła w Czersku r. 1004, w Wysocicach r. 1025, Zakroczyńcu r. 1069, Moskarzu r. 1030, Hobdowie r. 1108, Czaplach Wielkich r. 1111, w cerkwi św. Jura we Lwowie r. 1241, późniejsze w Krasocinie, Włodowicach, Sandomierzu, Działyniu, Gdańsku r. 1453, Toruniu r. 1550 i w Krakowie r. 1518.

W r. 1467 ludwisarz z Flandrji Bartłomiej Knecht zestawił cały szereg dzwonów w tonach do siebie tak zastosowanych, iż można na nich zapomocą mechanizmu wygrywać pewne melodje tzw. kuranty. Największe i może najpiękniejsze kuranty, składające się z 37 dzwonów łącznej wagi ok. 3500 znajdują się w kościele św. Katarzyny w Gdańsku.

Fabrykacja dzwonów odbywa się zapomocą odlewania w formach z gliny a stop czyli aljaż, używany do odlewu winien składać się z 70—80% miedzi i 20—22% cyny. Im mniej cyny, tem dzwon jest bardziej czerwony, im więcej, tem jest bielszy. Za-

wartość cyny ma niezmierny wpływ na dźwięk dzwonu, im więcej cyny tem jaśniejszy i delikatniejszy jest dźwięk i brzmienie. Ton i dźwięk dzwonu zależne są od profilu tj. od proporcji dzwonu co do rozmiarów wielkości i wagi. Znalezienie najlepszej proporcji jest kwestją ściśle empiryczną i zależną jest od długoletnich prób i doświadczeń. Dźwięk dzwonu zatem zależny jest 1°) od doskonałego profilu, 2°) od doboru materjału. Waga dzwonu i wysokość tonu zależna jest od kształtu średnicy, przez powiększenie średnicy ton staje się niższy, przez zmniejszenie ton wyższy. Każdy dobry dzwon obok tonu głównego, który winien być czysty, silny, pełny, daleko noszący i długo przebrzmiewający posiadać winien jeszcze kilka tonów pobocznych a to: czystą oktawę, tercję górną (dużą lub małą), czystą kwintę, sekstę i górną oktawę. Ton główny przy uderzeniu jest krótki, jasny i metaliczny. Górna oktawa i decyma łączą się ściślej z głównym tonem, zaś prima, tercja, kwinta i dolna oktawa są miękkie, brzęczące i dłużej brzmiące. Im dłużej brzmią owe tony, tem lepszy jest dzwon.

Przy odlewach dzwonów starano się zawsze zewnętrzną jego szatę ozdobić ornamentyką i napisami. Najstarsze dzwony są prawie zupełnie bez ozdób a nawet u niektórych brakują wszelkie napisy i daty. Początkowo umieszczane były napisy tylko łacińskie, w XIV wieku używano romańskich, później zaś gotyckich. Ornamentyka dzwonów jest charakterystyką danej epoki. Najstarszy dotychczas znany napis znajduje się na dzwonie w klasztorze Lobbes pod Charleroi (r. 835—864).

Największym znanym w Polsce mistrzem ludwisarskim w okresie rozwoju tejże sztuki był Norymberczyk Jan Beham, twórca dzwonu „Zygmunt". W Toruniu ok. r. 1500 żył ludwisarz Marcin Schmid, twórca dzwonu „Tuba Dei", zaś w Gdańsku r. 1726 Michał Witwerk, twórca dzwonu „Wojciech" dla katedry gnieźnieńskiej. W drugiej połowie XVIII wieku był słynnym ludwisarzem Jan Neuberdt z Poznania, który dostarczał dzwony do kościołów Wielkopolski. W tym samym mniejwięcej czasie żył w Toruniu Mikołaj Petersilge, którego dzwony znajdują się jeszcze w kościołach na Pomorzu i w Wielkopolsce. W obecnych czasach najstarszą i największą ludwisarnią krajową (założoną w r. 1808) o ustalonej opinji, poważnym i artystycznie wysoko stojącym poziomie są odlewnie Braci Felczyńskich w Kałuszu i Przemyślu, twórców nowej formy dzwonów kształtu tulipanowego (jedyne w Europie), zakupionego przez parafję w Hucie Pieniackiej (odlany w Kałuszu w r. 1932) oraz dzwonu z otworami na wylot (odlany w Przemyślu r. 1929), zakupionego do kościoła św. Mikołaja we Lwowie. Ludwisarze

ci są również twórcami epokowego wynalazku własnego pomysłu spajania pękniętych dzwonów, który tworzy nową erę w dziedzinie ludwisarstwa polskiego. Nadto z krajowych ludwisarni o większym zakroju zasługują na wzmiankę ludwisarnia Karola Schwabego w Białej oraz od r. 1926 „Stocznia Gdańska", prowadząca osobny dział ludwisarski.

Największy dzwon świata znajduje się na Kremlu w Moskwie, ulany w r. 1734, wagi ok. 190 tonn przez Michała Monteriné, w Osaka w Japonji (r. 1903) 114 tonn, Moskwa 72 tonn, Ameryka Cincinati w kościele św. Franciszka Salezego 90 tonn, Peking 53 tonn, Kolonji (Niemczech) ulany przez Andrzeja Hamma z Ratysbony w r. 1874 wagi 27 tonn, Nanking 22 tonn, w Paryżu przez Paccarda wagi 18,7 tonn, we Wiedniu w katedrze św. Stefana, ulany w r. 1771 wagi ok. 16,2 tonn (przez Jana Achamera), w Londynie wagi 15,4 tonn (w katedrze św. Pwła r. 1881), w Rzymie w kościele św. Piotra, ulany przez Louis Validier w r. 1775 wagi ok. 14 tonn, w Berlinie ulany przez Franciszka Schillinga w r. 1895 wagi ok. 13,2 tonn, w Krakowie „Zygmunt" wagi 12 tonn i Gniezno wagi ok. 7 tonn. W obecnych czasach największe dzwony dostarczone przez Braci Felczyńskich Kałusz—Przemyśl znajdują się w Pawłowie G. Śl. wagi około 7,500 kg, Siemianowicie 6.182 kg, Tczewie 5,240 kg, Rawiczu 3,340 kg, Mysłowicach 2,881 kg, Poznań-Fara 2,840 kg i wiele innych w różnych miejscowościach Polski mniejszej wagi.

Na zakończenie warto przytoczyć modlitwę używaną przy poświęceniu dzwonów, w której zawarty jest cel wszelkiej muzyki kościelnej a to: „Gdy usłyszą wierni chrześcijanie dźwięk dzwonu, niech w nich się wzmagają pobożne uczucia, aby śpieszyli do łona Matki Kościoła i Tobie, Boże w kościele świętych śpiewali pieśń nową, wielbiąc Ciebie jak głos puzonów, jak melodyjne tony harfy, jak dźwięczne akordy organowe, jak radosne uderzenia bębnów i cymbałków i tak w świętym przybytku Twej chwały przez swe pobożne pienia i modlitwy niezliczone chóry aniołów do współudziału zachęcać mogli".

Ks. Bernacki.

## POLSKA PIEŚŃ RELIGIJNA NA WYCHODŹSTWIE WE FRANCJI

Wychodźstwo polskie we Francji omal w całości katolickie, przyniosło ze sobą na obczyznę ojczystą pieśń religijną.

Pieśń ta była nietylko tak jak w kraju ojczystym wyrazem uczuć i potrzeb religijnych, ale równocześnie i narodowych.

Ten ostatni moment miał szczególniejsze znaczenie ze względu na odczuwaną zawsze silną tęsknotę za krajem ojczy-

stym i tem większem umiłowaniem religijnego śpiewu ojczystego.

Śpiew pieśni polskiej stanowił zawsze prócz tego dowód posiadanej przez Polaków kultury śpiewnej, którą chełpliwie wychodźca przeciwstawiał melodyjności francuskiej, trudniej dającej się odczuć przez Słowian.

A więc również ambicja polska kazała Polakom śpiewać polską pieśń religijną w czasie nabożeństw wszędzie tam, gdzie istniała ku temu możność.

Te względy głównie kierują wychodźstwem polskiem, wśród którego rozbrzmiewa polski religijny śpiew. Wychodźca polski we Francji, nabywając książeczkę do nabożeństwa, ocenia jej zawartość ilością znajdujących się w niej pieśni religijnych.

Śpiewnik religijny ks. Siedleckiego jest wśród wychodźstwa bardzo rozpowszechniony.

Zresztą popularność pieśni religijnej wynikała zawsze stąd, iż pieśń ta jest chlebem powszednim wiernego i praktykującego wychodźstwa. Stąd też pochodzi jej przewaga nad pieśnią świecką, która podtrzymać się daje tam, gdzie jest szkoła polska lub gdzie środowisko polskie, bardziej liczebne, jest dostatecznie silne, by mogło zdobyć się na organizację i utrzymanie chórów świeckich.

Pieśń świecką słyszy się też raz po raz na wieczornicach, widowiskach teatralnych i t. p.

Wszędzie natomiast tam, gdzie jest grupka Polaków, zbierających się na nabożeństwa niedzielne i świąteczne, zwłaszcza gdy te są odprawiane przez kapłana polskiego, brzmi śpiew religijny polski.

Francuzi chętnie słuchają prawidłowo wykonywanych polskich pieśni religijnych, dosłuchując się w nich wielkiej melodyjności, co tem bardziej podnosi w ambicji i zachęca do śpiewu naszych rodaków. Większe środowiska polskie, zwane kolonjami polskiemi, mają zawsze swych polskich duszpasterzy, których we Francji w roku 1936 jest 70.

Oczywiście jest to okoliczność bardzo ważna, gdyż duchowieństwo polskie uważa sobie za pilny obowiązek podtrzymywanie i kultywowanie pieśni religijnej, którą też zawsze słyszy się na polskich nabożeństwach. To też księża polscy czy to osobiście czy też przez dobranych dyrygentów kierują chórami kościelnemi.

Niejednokrotnie tam, gdzie niema kapłana polskiego, dyrygentami polskich chórów religijnych są nawet organiści francuscy, lub księża francuscy, którzy przez polski śpiew chcą przyciągnąć Polaków do kościoła.

Chóry kościelne w czasie nabożeństw wykonują pienia religijne same lub częstokroć przy współudziale wszystkich wiernych. Śpiew ten jest najczęściej jednogłosowy. W czasie większych uroczystości religijnych czy narodowych usłyszeć można również śpiew wielogłosowy. Śpiewy odbywają się wszędzie tam, gdzie to jest możliwe, przeważnie przy akompanjamencie melodykonu czy organów, na których przygrywają najczęściej organiści francuscy, bo polskich organistów, za małemi wyjątkami, niema.

Mszę św. lub pieśni w języku łacińskim wychodźcy niechętnie śpiewają, gdyż wolą zawsze śpiew w języku ojczystym.

Stan liczebny polskich chórów kościelnyh możnaby ustalić wedle ilości istniejących polskich placówek duszpasterskich, których, jak zaznaczyliśmy, jest obecnie we Francji 70.

Jednakże wielu księży polskich opiekuje się nawet kilkoma środowiskami czy kolonjami polskiemi, w których istnieją zespoły śpiewacze.

Te zespoły nie zawsze są chórami kościelnemi. Częstokroć są to koła śpiewu lub towarzystwa o charakterze świeckim, które w wielu kolonjach wykonują również pieśni religijne.

Usilnem staraniem Polskiej Misji Katolickiej we Francji w ostatnich czasach jest utworzenie związku polskich chórów kościelnych, celem podniesienia śpiewu religijnego.

Zwązek ten jest obecnie w stadjum tworzenia się. Przyszłości polskiego śpiewu religijnego we Francji wśród starszego wychodźstwa, które przybyło z ojczyzny, nic nie zagraża. Wychodźca polski będzie śpiewał tylko polską pieśń religijną. Gorzej natomiast jest z młodszem pokoleniem, które urodziło się we Francji wychowane jest w szkołach francuskich, zwłaszcza tam, gdzie niema szkółki polskiej lub kapłana polskiego.

Tam też i polska pieśń religijna zaczyna milknąć. Stąd też bez ryzyka można powiedzieć, że dotąd duch polski ożywiać będzie wychodźstwo polskie, dokąd brzmieć będzie polska pieśń religijna.

„MUZYKA KOŚCIELNA" wychodzi w Poznaniu jako dwumiesięcznik
Adres Redakcji i Administracji: Poznań, ul. Wrocławska 18.
Warnnki prenumeraty: Abonament roczny wynosi 8,— zł, półroczny 4,50 zł.
Cena zeszytu 1,50 zł.
Cena ogłoszeń: str. 70 zł, 1/2 str. 40 zł, 1/4 str. 25 zł — Konto P. K. O. 207-940.
Do nabycia w księgarniach i składach nut.
Wydawca: Związek Organistów Archidiecezyj Gnieźnieńskiej i Poznańskiej.
Redaktor odpowiedzialny: Stanisław Siedlewski, Poznań, ul. Wrocławska 18.

Drukarnia L. Kapela, Poznań, ul. Wrocławska 18.